

## REINALDO ARENAS REESCRIBE *CECILIA VALDÉS*

Natalia Crespo\*

### NOTA DEL EDITOR

Estudio riguroso que ilumina aspectos interesantes tanto de la obra de Villaverde como de la de Arenas. Con tesis audaces, aunque perfectamente demostradas, la autora indaga en el juego de discursividades conflictivas que se entretajan entre ambas para dar cuenta de una postura peculiar de Arenas hacia una tradición en la que se inserta, pero a la que también cuestiona y trasgrede.

**Resumen:** Este artículo analiza, principalmente, la relación intertextual entre dos obras cubanas: *La loma del ángel* (1987), novela paródica de Reinaldo Arenas, y *Cecilia Valdés* (1964) de Cirilo Villaverde, novela, editada por primera vez en 1882, considerada fundacional en el canon literario de la isla y epítome de la cultura cubana. Tras comentar algunas similitudes de pensamiento, ideología y condiciones de producción entre ambos autores, y tras delinear sucintamente un estado del arte de la crítica literaria que ha recibido *Cecilia Valdés*, el texto se adentra en el análisis de tres rasgos que consideramos cruciales en la construcción de la parodia de Arenas y que no han sido rescatados hasta el momento por las lecturas de *La loma del ángel*: 1. La configuración de subjetividades bien delimitadas para cada personaje a través del uso del discurso indirecto libre, del *fluir* de la conciencia y de la inclusión de capítulos narrados al estilo de un «diario íntimo». 2. La incorporación de reflexiones metaliterarias y de textos que refieren al autor y al hipotexto. 3. La tergiversación de episodios realistas de *Cecilia Valdés* a partir del agregado de desenlaces disparatados y de elementos absurdos.

Proponemos que, a través de su reescritura basada en estos tres grandes cambios, Arenas realiza un gesto triple: una operación literaria de traición y homenaje hacia la novela reescrita, una operación cultural de filiación con Villaverde y de apropiación de la tradición literaria, y una operación política de resistencia al régimen cubano.

**Palabras clave:** canon, parodia, ideología, subjetividad, metaliteratura, absurdidad.

**Abstract:** *This article analyzes, mainly, the intertextual relation between two Cuban texts: Graveyard of the Angels (La loma del angel, 1987), parodical novel by Reinaldo Arenas, and Cecilia Valdés (1964), by Cirilo Villaverde, a novel —published in 1882 for the first*

\* Doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos.  
Correo electrónico: nmccrespo@mtu.edu

Fecha de recepción: 30-04-2012. Fecha de aceptación: 28-05-2012.

*Gramma*, XXIII, 49 (2012), pp. 28-50.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

*time— considered not only foundational within the Cuban literary canon but also representative of the «cubanidad». The article traces similarities between Arenas' and Villaverde's ideologies, commonalities in their political situations of exile (both were political refugees in the US) and in their opposition to the Cuban regime. It also summarizes the state of the art of the literary criticism written about Cecilia Valdés and La loma del ángel. But, most importantly, this article offers an analysis of three parodical strategies that have not been taken into account so far in the precedent bibliography about Arenas' novel: 1. The construction of certain subjectivities through the use of free indirect discourse and through the incorporation of passages narrated as diaries, 2. The inclusion of meta-literary reflections and comments and, 3. The alteration of «costumbrista» episodes into absurd scenes and/or episodes with a fantastic resolution.*

*Based on these strategies, Arenas carries on a rewriting process in which three simultaneous operations are taken place: a mockery, a betrayal and a homage to his literary predecessor, a re-appropriation of the Cuban literary tradition and a political gesture of resistance and harsh criticism toward the Cuban regime in 1987.*

**Keywords:** canon, parody, ideology, subjectivity, meta-literature, absurdity.

### CECILIA VALDÉS: UNA NOVELA DE DERRUMBES CUBANOS

*Cecilia Valdés* (Cuba, 1882) de Cirilo Villaverde es, según varios críticos, la gran obra fundacional de la Literatura Cubana en el siglo diecinueve, «la novela más famosa de la Literatura Cubana de aquel tiempo» (Ette, 1986, p. 87). Sobre ella, se han escrito kilómetros de tinta crítica, se han hecho películas, operetas, ballets y otras representaciones escénicas. También, por supuesto, se han hecho reescrituras, entre las cuales encontramos la parodia de Reinaldo Arenas, *La loma del ángel* (1987). Esta proliferación de *remakes* de la historia de Villaverde —*remakes* que son causa y a la vez consecuencia de su canonicidad— es lo que, en parte, le ha permitido a *Cecilia Valdés* consolidar su condición de obra fundacional<sup>1</sup>.

La canonicidad es inseparable del carácter ilustrativo de la «cubanidad» que históricamente se le ha otorgado al texto. *Cecilia Valdés* se ha leído —se propone

<sup>1</sup> En su artículo sobre las transposiciones escénicas de la novela de Villaverde, Fernanda Macchi (2003) comenta la fuerte presencia de *Cecilia Valdés* de Villaverde (la versión fundadora de una larga saga de versiones variadas) en la cultura cubana: «De la *Cecilia Valdés* de Rodríguez, Sánchez y Roig de 1932, todo cubano conoce de memoria al menos una canción. La obra es representada regularmente en La Habana desde aquella época y todo cubano ha visto en teatro al menos una de sus versiones. En los años sesenta la pieza fue grabada en España y manufacturada en los Estados Unidos por Montilla Records, ganando el singular privilegio de ser la primera opereta cubana en pasar a disco. En 1982 aparece la poco feliz *Cecilia*, versión fílmica libre de coproducción cubano-española con guión de Humberto Solás, Nelson Rodríguez, Jorge Ramos y Norma Torrado. En 1983, el Ministerio de Cultura cubano imprime *Cecilia Valdés 1879-1979*, de Antonio Canet. Y tan sólo en septiembre de 2002 se puso en escena en Miami una nueva versión del ballet basada en la pieza de Rodríguez Sánchez y Roig» (p. 84).

ella misma, textualmente— como obra realista, de «costumbres cubanas» según reza el subtítulo, como documento histórico de la fundación de esta sociedad. En este sentido, la novela está dentro de lo que Julio Ramos (1993) llama «discursos de fuerte reclamo testimonial» (p. 226). La convicción de lectores y autor en el poder de la novela para ilustrar y condensar la esencia de esta nacionalidad hace aún más conflictivo su contenido: *Cecilia Valdés* narra las atrocidades y los abusos cometidos por los sectores de poder hacia los negros esclavos. El grado de dramatismo del texto es tal que para que tenga sentido la tensión creada debe postularse lo narrado como verídico, sino el texto sería un listado de agresiones gratuitas, un panfleto amarillista<sup>2</sup>.

La ansiedad testimonial del autor-narrador, el reclamo de historicidad para su relato («lo aquí referido es verdad», «esto ha ocurrido verdaderamente») marcha paralelo con cierta voluntad de completitud, pues se crea —se quiere crear— la ilusión de estar narrando absolutamente toda Cuba. Bajo el rótulo de «costumbres cubanas» se pretende dar cuenta de todos los aspectos de la vida en la isla: La Habana y las zonas rurales, las instituciones y sus funcionarios, las calles, los campos, los recovecos, todas sus lomas y fincas, todas sus gentes, razas y vicios, sus amores, sus enfermedades, sus miedos.

Tanto Villaverde, dentro del paradigma realista de 1882, como Arenas, dentro de la estética de la absurdidad y el disparate, en 1987, comparten, no sólo la concepción de Cuba como nación armada sobre una trama de pactos abyectos, sino también la voluntad de denuncia a través de la literatura. En este sentido, veremos que la lectura que hace Arenas de Villaverde, atravesada de empatía política con el hacia el autor decimonónico, no deja de marcar las limitaciones estéticas e ideológicas de la novela precursora. Con la estrategia de la multiplicidad de voces, una suerte de errancia narrativa —de la que me ocuparé más adelante—. Arenas lee en *Cecilia Valdés* lo que ha marcado la segunda etapa de la crítica sobre Villaverde: «la mirada taxonómica y jerarquizante del narrador» (Ramos, 1993, p. 229).

En su libro sobre la parodia en la Literatura Hispanoamericana, Elzbieta Sklodowska (1991) explica que «...[l]a trasgresión de la fórmula realista es el signo distintivo de la estética que predomina en la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta» (p. 15). Agrega esta autora:

La vitalidad de la novela hispanoamericana en esta época puede explicarse quizás en términos de la inherente plasticidad del género novelesco, de su capacidad

<sup>2</sup> Es elocuente en este sentido la lectura de Cecilia Valdés que hizo Enrique Anderson Imbert, como «una novela folletinesca de burda trama» (Citado por Mullen, 1989, p. 73).

de abarcar a la vez la tradición —la memoria del «género», según la fórmula de Bajtín— y la renovación desafiante (p. 15).

Propone Sara Rosell (1991) que *La loma del ángel* «desmantela los presupuestos del realismo como expresión máxima de la experiencia y de la realidad [...] con la estructura carnalesca, la pluralidad discursiva y el juego intertextual entre autor-personaje-lector, expone su carácter ficticio y la incapacidad de lograr el conocimiento de la verdad a través de la palabra» (p. 18).

Sobre la relación que establece *La loma del ángel* con *Cecilia Valdés*, explica el propio Arenas (1987) con el tono un poco defensivo que caracteriza el prólogo de la novela: «La recreación de esa obra [*Cecilia Valdés*] que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales...» (p. 10). Y aclara, evocándonos indirectamente el oficio de Pierre Menard: «Así pues no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquella que yo hubiese escrito en su lugar. Traición, naturalmente. Pero precisamente es ésa una de las condiciones de la creación artística» (Arenas, 1987, p. 10). Ahora bien, esta «traición» de la que habla Arenas, a tono con el escepticismo ante el realismo que menciona Sklodowska, es estética pero no necesariamente política. Para decirlo de manera simplista: *Cecilia Valdés* y *La loma del ángel* comparten el propósito de denunciar injusticias aún no contestadas por el discurso oficial de la nación, con el fin nacionalista —en su acepción de «patriótica»— de auxiliar a Cuba.

### ¿CÓMO SE HA LEÍDO CECILIA VALDÉS?

Una lectura posible de *Cecilia Valdés*: como alegato de un pacto traicionado. Si, al estilo del *Emilio* de Rousseau (1973), partimos de que toda sociedad debe fundarse sobre el establecimiento de un contrato social al cual, con mayor o menor grado de coerción, todos los integrantes adhieren, la novela de Villaverde narra el fracaso de la comunidad cubana de 1830 en tanto sociedad construida sobre un pacto social que, además de injusto, es transgredido por sus propios creadores. El pacto es injusto porque está cimentado en la esclavitud, institución a la cual Villaverde se opone iracundamente. El pacto es ilícito porque sus reglas no son respetadas, porque está corrompido en todos sus estratos, porque la hipocresía y la mentira de los criollos hacen que la comunidad que ellos mismos manejan se torne ingobernable.

*Cecilia Valdés* propone que todos los discursos legales e ideológicos de los blancos para legitimar la esclavitud son falsos. Los negros son una raza sometida que, a

pesar de la autodiscriminación que sufren como resultado de las ideas que les han inculcado los criollos, no sólo conforman un grupo racial pensante y en ascenso sino que están a un tris de alzarse y rebelarse contra ese poderío caucásico. Es más, esta rebelión es concebida como necesaria y justa en la novela, y en esta concepción de la justicia reside la mayor osadía ideológica de *Cecilia Valdés*. También: todas las esferas públicas y privadas, todas las instituciones creadas y gobernadas por blancos —la familia, el Gobierno, la Alcaldía, los paseos públicos, la Iglesia, la Universidad, los ingenios—, con la significativa excepción del cafetal de Isabel Hincheta, son corruptas e hipócritas<sup>3</sup>. La única salida posible de esta sociedad fracasada, un verdadero infierno humano, es a través de la liberación de los esclavos negros y del establecimiento de un nuevo pacto social: la relación contractual entre los ciudadanos, el advenimiento de la sociedad capitalista y de libre mercado. En otras palabras, la modernización. Ésta es, resumida y simplificada, la interpretación de la novela que ha predominado en la primera etapa de la crítica de *Cecilia Valdés*. Puede leerse, principalmente, en los artículos de Julio C. Sánchez (1971), César Leante (1975), Ottmar Ette (1986, 1994), Jean Lamore (1987), Luis William (1981), Carlos Andrés Gil (1996), Humberto López Cruz (1999), Diana Álvarez-Amell (2000), Iván Schulman (1987).

Una segunda etapa en la crítica de *Cecilia Valdés* hace hincapié en las tensiones ideológicas inherentes a la novela, en las fricciones entre una capa superficial de enunciado donde predomina un narrador abolicionista, pronegro y liberal, y una capa subcutánea de significación marcada por el racismo, la mentalidad paranoica y conservadora del criollo de *élite* que preserva sus intereses de clase. Como explica Karen Monteleone (2004), se trata de «una época en que la población de esclavos excede la de los criollos en muchas provincias» (p. 89). Christina Civantos (2005) advierte también esta situación:

...la paranoia que produjo el aumento del número de personas africanas o de color en la isla, así como la idea de la mezcla racial como su futuro resultado, se refleja en el deseo de establecer categorías raciales e identificar con precisión la pureza racial (p. 512).

Estas interpretaciones —el iluminador artículo de Julio Ramos, «Cuerpo, lengua, subjetividad» (1993), a la cabeza— pueden hallarse, con diversos grados de énfasis, en los ensayos de Karen Monteleone (2004), Flora González (1998), Sharon Romeo Fivel-Démoret (1989), Christina Civantos (2005) y, con excesivo fervor, también en la lectura de Juan Gelpí (1991).

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de todos los discursos filosóficos y legales vigentes en el siglo XIX en Cuba que son derribados en *Cecilia Valdés* véase el artículo de Carlos Andrés Gil (1996).

Al leer la novela de Villaverde como «suma de irreverencias» (Arenas, 1987, p. 9), Arenas actualiza y reafirma su crítica a Cuba y al discurso oficial cubano y, a la vez, se apropia del acerbo literario para legitimar su propia lucha política, su situación de exiliado y de intelectual marginal emigrado a Estados Unidos, filiendo así su exclusión y su periferia, a la exclusión y a la periferia ya sufridas por Villaverde. Operación literaria de traición y reescritura, operación cultural de filiación y apropiación, operación política de resistencia y oposición: en esta encrucijada leemos la novela de Arenas.

Gran parte de la crítica sobre *La loma del ángel* (Mullen, 1989; Manzari, 2006; Olivares, 1994; Romeu, 1993; Ette, 1986 y 1994; Nun-Halloran, 2001) encuentra natural la elección de Arenas de reescribir *Cecilia Valdés* y no cualquier otra obra precedente. Se arguye la canonicidad de *Cecilia Valdés* y su espesor simbólico en tanto representación de la cubanidad. También hay bastante acuerdo en los tropos más utilizados por Arenas: inversión, exageración, abultamiento, hipérbole, sarcasmo, ironía son los más recurrentes. Temáticamente, prevalecen descripciones de lo excesivo, lo sexual, lo abyecto, lo escatológico, lo chorreante. Mientras que se reitera el hincapié en des-realizar la novela costumbrista, quebrarle el espinazo al paradigma realista decimonónico (nadie desacuerda con esta idea), algunos críticos se estancan en esta certeza y se limitan a listar los rasgos que convierten a *La loma del ángel* en texto postmoderno, tomando la narrativa postmoderna como polo opuesto a la estética realista decimonónica<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sara Rosell (1991) plantea que la parodia de Arenas tiene como objetivo principal respecto de su predecesora desbaratar el sistema realista como modo confiable de representación, como posible camino a cierta «verdad». Dentro de esta descentralización de la estética realista, Rosell se enfoca en el análisis de la problemática del color. Escribe la crítica: «Si en *Cecilia Valdés* teníamos las relaciones interracionales como la vía de ascenso, representadas por la relación incestuosa entre Leonardo y Cecilia, en *La loma del ángel* las relaciones y el incesto se extienden a casi todos los personajes» (p. 19). Leída así la novela paródica, para Rosell lo más importante del texto es que «nos brinda la otra cara del proceso del blanqueamiento, no sólo lo ridiculiza sino que abre la vía a la especulación sobre posibles consecuencias de éste» (p. 19). Franklin García Sánchez (1993) reconoce, al igual que Rosell, la intención en Arenas de subvertir el modelo realista de Villaverde, pero parece no ver mayores dimensiones ideológicas en este gesto subversivo sino más bien lo que el autor llama «un dionisismo paródico-grotesco» (p. 271) que se apoya en «una estrategia carnavalesca que asocia de manera indisoluble parodia y grotesco» (p. 271). Según este crítico, la novela de Arenas pertenece sin duda a «la narrativa metaficcional posmoderna» (p. 273) definida siguiendo a Navajas como «una modalidad literaria de intenso carácter autorreflexivo, que responde epistemológicamente a un modo de conocimiento para el cual el mundo es una construcción artificial de la razón, razón que es a su vez arbitraria» (García Sánchez, p. 273). Dentro del paradigma postmoderno, *La loma del ángel* se destaca por el uso de la parodia, la autotextualidad y la autoparodia, por el grotesco y el surrealismo (García Sánchez, p. 274). Jorge Olivares (1994), por su parte, enfatiza el trabajo formal antirrealista de la novela, leída como «un texto desenfadadamente autoconsciente que insiste en hacer alarde de su artificio» (p. 172), pero le agrega un espesor más político: la novela de Arenas estaría narrada «emulando el discurso

Es casi un lugar común en la crítica la mención de la fuerte autoconciencia de esta narrativa, su espesor metaliterario y su tendencia a postularse como artificio, recordándole así constantemente al lector su condición de obra ficcional. Pero más allá de la artillería de tropos y figuras retóricas propias de la parodia —y de Arenas—, más allá de lo postmoderno, lo absurdo y antirrealista de esta prosa, hay críticos que indagan en torno a otros significados, no ya exclusivamente literarios, en *La loma del ángel*. Es aquí donde la crítica difiere, por ejemplo, al explicar la actitud de Arenas respecto de su predecesora: ¿Se rebela Arenas contra el narrador de Villaverde, considerado racista? ¿Puede entenderse la novela de Arenas como un «ennegrecimiento» del texto original (según propone Olivares, 1994) o es una reafirmación de la postura de Villaverde (según se desprende de William Luis, 1990)?<sup>5</sup> ¿Queda incluido Villaverde en la denuncia de Arenas, en tanto parte de la *«patronizing abolitionist rhetoric»* (Nun-Halloran, 2001) o funciona más bien como padre de una genealogía ética en la cual Arenas inscribe su filiación? De manera comparable a la de Villaverde, Arenas no sólo fue un opositor al régimen —en su caso, el castrismo<sup>6</sup>—, sino también, un perseguido político y un escritor censurado refugiado en Estados Unidos, desde donde publicó parte de su obra. Escribe al respecto Rosell:

Cirilo Villaverde, ferviente opositor del sistema colonial en Cuba, es condenado a cadena perpetua en 1848 acusado de participar en la Conspiración de Trinidad. Un tiempo después logra escapar de la isla y se radica en los Estados Unidos donde en 1882 publica la versión definitiva de Cecilia Valdés o La loma del ángel. [...] Un siglo más tarde, Reinaldo Arenas también por razones políticas, se radica en la misma ciudad, New York, y allí publica en 1987 *La loma del ángel*, parodiando a la novela decimonónica (1991, p. 15).

de los negros» (p. 172). Si bien este análisis fundamenta muy bien cómo ciertos capítulos reescriben el texto de Villaverde a través de la técnica del abultamiento, no queda demasiado en claro por qué y hasta qué punto la enunciación está «ennegrecida», como propone el autor.

<sup>5</sup> Escribe William Luis en *Literary Bondage* (1990): «*Following Cecilia Valdés, Graveyard of the Angels describes life in nineteenth-century Cuba and reproduces characters and scenes which have become familiar in Villaverde's novel. In so doing, he reaffirms Villaverde's position regarding the theme of slavery and joins him in denouncing a system of oppression which excludes blacks from the mainstream of society*» (p. 240).

<sup>6</sup> La oposición de Arenas al régimen de Castro tuvo varias manifestaciones históricas. Además del «Plebiscito a Fidel Castro» (carta abierta en la que Arenas y muchos intelectuales firmantes solicitan la renuncia de Castro de la presidencia), contamos también con la carta que envía Arenas a Horacio Aguirre, director del Diario de las Américas de Miami, fechada el día de su suicidio, 7 de diciembre de 1990. En esta carta, incluida en la edición de *La loma del ángel* de Universal, leemos: «Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas con esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país» (Arenas, 1987, p. 141).

Otro rasgo los emparenta, quizás más importante: el fulgor irreverente de sus críticas. Para trazar la continuidad temática y estilística de esta irreverencia, vale rescatar la interpretación que el propio Arenas hace de la novela de Villaverde. Esta interpretación puede orientar al lector respecto de los elementos rescatados y los desechados de la novela original en la escritura paródica (qué se ha rescatado y qué no del pretexto):

La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino que también es lo que podría llamarse «una suma de irreverencias» en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquella época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos. [...] toda la novela está permeada por incesantes ramificaciones incestuosas hábilmente insinuadas (Arenas, 1987, p. 9).

En términos de crítica social, la principal operación de la novela de Arenas respecto de su predecesora consiste en enfatizar la ya aguda crítica de Villaverde a la sociedad cubana de 1830. Aquellos desenlaces que Arenas cambia, aquellos silencios que completa o anécdotas que distorsiona tienen, en general, la cualidad de devastar aún más la representación de los blancos dentro de la historia. Así, podríamos aplicarle a esta prosa lo que un personaje sostiene como lema ante la vida: «Piensa mal y acertarás». En este sentido, disentimos con Mullen (1989) cuando considera que *Cecilia Valdés* fue escogida por Arenas como blanco de su parodia porque «es unidimensional, profundamente lineal, lógica y metonímica en su proceso de desarrollo» (p. 76). Tampoco consideramos que esta reescritura de Villaverde supone «la grotesca inversión de los valores y de la respetabilidad de la sociedad cubana» (Mullen, 1989, p. 78). Ninguna de las dos novelas —y esto es clave para entender la identificación de Arenas con el texto de su precursor— aboga por la respetabilidad de la sociedad cubana. Por el contrario, ambas remarcan lo abyecto de los pactos sociales sobre los cuales se funda esta sociedad.

El texto de Arenas es una cadena de incestos entrelazados en una escritura cuya razón de ser es, como lee Arenas (1987) de Villaverde, «la búsqueda incesante de una redención» (p. 10), un testimonio de

...la eterna tragedia del hombre; esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego, y, por lo tanto, la búsqueda de un amante ideal que por ello sólo puede ser espejo —o reflejo— de nosotros mismos (Arenas, 1987, p. 9).

Estas páginas se proponen recorrer ciertos elementos —añadidos o tergiversados respecto del hipotexto— que consideramos claves e inexplorados en la reescritura paródica de Arenas. Hay en *La loma del ángel* al menos tres operaciones



narrativas de cambio, tres «traiciones», para usar la palabra de Arenas, respecto de su predecesora: 1. El uso de una voz narrativa en primera persona y del discurso indirecto libre (como estrategias para la inclusión del punto de vista interno de los personajes) o fluir de la conciencia. 2. La incorporación de una dimensión metaliteraria (propia de la parodia y de la post-vanguardia). 3. Los desenlaces desopilantes (a través del paradigma de la absurdidad).

### EL FLUIR DE LAS CONCIENCIAS NEGRAS

A diferencia de la novela de 1882, en donde un narrador omnisciente en tercera persona se hace cargo del relato (con excepción de la historia dentro de la historia que narra María de Regla), en la novela de Arenas algunos capítulos se enuncian en primera persona y otros en tercera. Sea desde primera o desde tercera, en ambos casos la voz narrativa es más intimista, más introspectiva y más psicológica que la de Villaverde. Ofrece las perspectivas internas de varios de los personajes, creando así un texto no sólo heterogéneo en cuanto a puntos de vista sino también menos costumbrista y más interesado en el trazado de cada subjetividad.

Dentro de los personajes de quienes tenemos ahora un conocimiento de sus pensamientos íntimos se encuentran: Cecilia, su madre y su abuela, Cándido Gamboa, José Dolores Pimienta, Nemesia Pimienta. De todos ellos, con excepción del blanco, Cándido, conocemos una voz interior desesperanzada, con un grado de dramatismo que contrasta con el humor sarcástico del resto de la novela. En las voces de los negros casi nunca hallamos comicidad, sino un predominio del tono trágico y una veta reflexiva respecto del futuro y del pasado que está ausente en los discursos de peninsulares o de criollos. Así, la novela se abre dando voz a Rosario Alarcón, madre de Cecilia:

[A]sí, con los ojos cerrados, contempla mejor el panorama de toda su vida: nieta de abuela esclava y de hombre blanco desconocido; hija de mulata oscura y de un hombre blanco y desconocido; mulata, amante de un hombre blanco que ya la abandona y madre de una niña que tampoco conocerá a su padre (Arenas, 1987, p. 13).

A diferencia del personaje mudo de Rosario Alarcón (es casi una sombra en la novela canónica) aquí nos encontramos con una voz propia y una presencia tangible: el texto se abre, no casualmente en términos metaliterarios, con Rosario hablando de la repetición. La repetición de la historia de las mujeres negras en Cuba, la repetición del abuso por parte de los hombres blancos, la repetición

a nivel estilístico oracional de «un hombre blanco y desconocido». Estamos condenados a repetir y en toda repetición hay predeterminación pero también hay cierta variación: blanqueamiento, en el caso de los personajes, distancia crítica, en el caso de la escritura. Además de darle dimensión reflexiva a este personaje, la novela de Arenas escenifica el momento en que Rosario es separada de su hija y, como consecuencia de esta separación, enloquece. La locura, según el texto de 1987, deja de ser un fondo oscuro y silenciado y pasa a cobrar una dimensión más trágica aún, quizás por ser explicada ante los lectores, por presentarse casi como un acto de autonomía por parte de Rosario:

Ahora comprende que sólo fue un objeto de placer para aquel hombre que se lleva a su hija, y que la miseria, el desprecio y el desamparo es todo lo que posee. Y comprende más, comprende que en ese mundo donde vive (o habita) no hay sitio para ella ni siquiera en el olvido. [...]

—Qué consuelo — pregunta, o se pregunta — podrá ayudarme a seguir viviendo. [...]

—La locura, la locura —le pareció que alguien decía en voz lejana y suave que casi arrullaba y adormecía, como hubiese ella arrullado y adormecido a su amante, o al menos al fruto de ese amor.

—La locura, la locura —volvió alguien a repetir aún más suave, más dulcemente.

Y Rosario Alarcón enloqueció (Arenas, 1987, p. 14).

Gracias a la tendencia del narrador a trazar cada subjetividad y darnos la perspectiva interna de cada personaje, es que podemos leer algunos pasajes no ya como tergiversación del pre-texto sino como complemento o explicación de la historia diseñada por Villaverde. Así, por ejemplo, en el capítulo titulado «Cecilia», que narra la vida de la protagonista a los doce años y que funciona como análogo del capítulo II de la primera parte de *Cecilia Valdés*, leemos al final:

Los demás tienen hermanos, padres, madres, alguien a quien poder odiar o amar, parecerse o renegar. Ella tiene las calles, los portales y la claridad del día. Ella se tiene sólo a sí misma y por eso sabe (o intuye) que si deja de hacer ruido deja de ser (Arenas, 1987, p. 18).

Lejos de la «alegría y vivacidad» (p. 73) que Villaverde (1882) le atribuye a la niña en sus vagabundeos —«Nunca la había visto triste, nunca de mal humor, nunca reñir con nadie» (p. 74)—, Arenas le otorga aquí a la misma infancia una dimensión reflexiva y dolorosa que no hallamos en el personaje original. Y éste es el paradigma que sigue el escritor paródico al delinear a los personajes negros, para los cuales tenemos un capítulo, casi siempre homónimo, dedicado a sus pensamientos, temores y fantasías. Por ejemplo, en el capítulo «La abuela» de *La loma del ángel*, leemos:

Pero, desde luego, si como todas las mujeres de la familia, el destino —y el deseo— de Cecilia era vivir con un hombre blanco, ese hombre no podía ser su propio hermano, se dijo a sí misma Doña Josefa y decidió de inmediato, y a pesar de todo, visitar a Don Cándido Gamboa para ver de qué manera podían ellos ponerle fin a ese asunto sin peores consecuencias y sin que Doña Rosa se enterara (Arenas, 1987, p. 20).

Aquí se ve la importancia que le otorga Arenas a la cuestión de la repetición —al tematizarla como preocupación de las mujeres en la familia de Cecilia. En la reescritura de Arenas estas mujeres, Cecilia, su madre y su abuela, son ahora figuras mucho más pensantes, autoconscientes y con más agencia que en la novela canónica.

Otro momento de *La loma del ángel* en el que se echa mano del discurso indirecto libre de los personajes para dar una visión subjetiva es un pasaje del capítulo «José Dolores» en donde, como en «Cecilia», «La madre» y «La abuela», se narran los mismos episodios que en el texto de Villaverde pero desde una perspectiva íntima. A propósito del baile en casa de Mercedes Ayala, leemos:

Y esta noche, precisamente cuando, según Nemesia, Cecilia estaba casi dispuesta a «darle el *só*», llega el señorito rico y blanco, y él, el mulato, no solamente tiene que quedarse callado, sino que debe además ponerle música a su desgracia (Arenas, 1987, p. 39).

Algo semejante ocurre con el capítulo «El padre». Allí, la voz en primera persona de Cándido Gamboa nos recuerda al personaje homónimo de Villaverde e incluso leemos algunas frases textuales de *Cecilia Valdés*. Si la reescritura de Arenas sigue la misma línea que Villaverde en cuanto a la caracterización psicológica e ideológica del personaje —se trata aquí también de un comerciante peninsular enriquecido por la trata de negros, descripto como un ser racista y despreciable—, la parodia difiere de su modelo en cuanto a la colocación del discurso dentro de la trama: lo que se cuenta en este capítulo de Arenas funciona para llenar un silencio en el texto de Villaverde, pues se ubica inmediatamente después de la visita de Cecilia a la casa de los Gamboa y le brinda al lector una versión de los pensamientos de Cándido sobre esta visita. En el texto de 1882, se sugiere la incomodidad de Cándido al descubrir a Cecilia conversando con sus hijas pero no se nos revelan los pensamientos del padre ante esta escena. El texto de Arenas llena ese hueco, y le otorga un nuevo sentido a este episodio clave:

Ayer mismo estuvo aquí Cecilia ¡En mi propia casa! Mis hijas la vieron pasar por la calle y la convidaron a jugar. Le hicieron mil preguntas y estaban encantadas con los cabellos rizados de la mulatica. Yo la miraba con recelo, diciéndome: es el mismo

retrato de mi hija Adela... Y creo que hasta mi esposa, que se le escapó al diablo, notó el parecido y se puso seria. Si ella se entera de que esa mulatica es hija mía se arruinaría la familia y los títulos de la Casa Gamboa... (Arenas, 1997, p. 16)<sup>7</sup>.

Además de ofrecernos la perspectiva interna de Cándido Gamboa sobre el encuentro de Cecilia Valdés con sus hijas legítimas, esta cita es premonitoria del primero de los cambios argumentales de Arenas: la mirada sospechosa de Doña Rosa —quien «como buena mujer celosa era también desconfiada» (Arenas, 1987, p. 21)— y el jocoso episodio del coito obligado y del embarazo por encargo, narrado en el capítulo v de la primera parte. En este capítulo, Doña Rosa, en venganza a la infidelidad de su marido, le exige a su esclavo Dionisio no sólo que la posea y la embarace en ese instante sino que se asegure de engendrarle un negro.

Hemos visto una serie de pasajes en los cuales Arenas crea una voz interior para los personajes a través de la herramienta del discurso indirecto libre, es decir, sin abandonar la tercera persona narrativa pero escribiendo de forma tal que el discurso recrea la voz interna e íntima de cada personaje. Aunque importantes, estos pasajes no son, sin embargo, los únicos en los cuales se traza un punto de vista interno. El mayor efecto de mosaico de voces, de heteroglosia novelística, se logra a través de la intercalación entre los capítulos más «argumentales», sin patrón discernible, de los cinco capítulos titulados «Del amor», que pueden leerse como fragmentos de diarios íntimos. Allí, con una indicación tipográfica —el uso de la itálica— que nos pone sobre aviso de que estamos ante un cambio, Arenas ficcionaliza las reflexiones de los personajes del triángulo amoroso —Cecilia, Leonardo y José Pimienta— en torno al amor. Lo que intentan definir es qué significa para ellos un gran amor. Y en el intento —desde ya infructuoso si recordamos las ideas de Arenas en su *ars poética* «Sobre la obra»: «la eterna tragedia del hombre, esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego» (Arenas, 1987, p. 10)— lo que hacen en realidad es definirse a sí mismos y explicarnos qué tipo de relación buscan tener con el ser amado, brindándonos una vez más un acercamiento diferente, una perspectiva más íntima e introspectiva sobre la misma «materia prima» (Arenas, 1987, p. 10) que narrara Villaverde. En cuanto a lo formal, estos capítulos comparten, además de la tipografía en itálica y la focalización en el fluir de la conciencia de cada personaje, la reiteración de frases un poco prescriptivas, tales como: «Un gran amor debía ser...» (p. 87), «Porque un gran amor, se decía, tenía que...» (p. 52), «Porque un gran amor es sobre todo...» (p. 123), «Un amor, un gran amor, qué era sino...» (p. 137).

<sup>7</sup> En este caso y en los sucesivos las marcas caligráficas corresponden a la edición original.

Al incluir dentro de estos cinco capítulos titulados «Del Amor», dos que están narrados por José Dolores Pimienta (sobre todo el último, que da cuenta de la situación del negro prófugo luego de haber asesinado a Leonardo), la novela de Arenas rejerarquiza el lugar de este personaje dentro de la historia. No sólo humaniza al asesino negro, sino que lo aleja de cualquier posible arrepentimiento, ratifica la legitimidad del crimen, al hacerle decir a José Dolores que el asesinato ha sido su vía para responderse la pregunta, ¿qué es un gran amor?

Porque un gran amor, para serlo, no sólo no puede realizarse, sino que ni siquiera puede ser interferido por esa esperanza; porque un gran amor no es sosiego ni satisfacción, sino renuncia, lejanía, y sobre todo, persecución de que el objeto amado sea feliz aún cuando para ello tengamos que entregarlo a los brazos de nuestro rival... Ahora, que he matado a mi rival, lo comprendo (Arenas, 1987, p. 140).

Significativamente, éste es el párrafo final de la novela, lo cual produce dos efectos interesantes: le otorga, por dicha ubicación, un lugar preponderante al fragmento, un lugar de cierre y de conclusión; y nos permite, por su condición de cierre pero también por su temática, conectarlo con paratextos: las ideas del propio Arenas en «Sobre la obra», la carta del escritor a Horacio Aguirre el día de su suicidio, texto que, aunque no forme parte de *La loma del ángel*, se incluye después de la novela en la edición de 1987. Pesimismo irrefragable, amores indefinibles o mutilados, subjetividades inconsolables, son algunos de los temas de Arenas en su parodia.

### **COMENTARIOS METALITERARIOS: VILLVERDE PERSONAJE**

Las primeras páginas tituladas «Sobre la obra», el título de la novela, el uso de tramas y personajes tomados de Villaverde hacen evidente que estamos ante una parodia de *Cecilia Valdés*. Y como si estos indicios fueran pocos, hay uno más: el capítulo titulado «Cirilo Villaverde». En este sentido, hay una sobredeterminación, una abundancia de pistas en torno a la intención paródica. De manera pirandelliana, los personajes brindan ellos mismos explicaciones sobre la reescritura de Arenas.

Sin embargo, a esta claridad respecto de la intención paródica le suceden disquisiciones metaliterarias no del todo claras. Si bien algunas de ellas dan información biográfica de Villaverde o mencionan a alguno de los dos autores, otros pasajes van creando una figura ambivalente y difusa —llamada «el mismísimo autor de la novela» (p. 42), «el susodicho escritor» (p. 45), «el autor de la novela de la cual nosotros somos sus personajes» (p. 103)— que no siempre permite discernir si la referencia es a Arenas o a Villaverde. Lejos de ser un descuido, estas

zonas de mimesis entre ambos autores por medio de referencias ambiguas son un gesto más en la línea de las mezclas, las superposiciones y el borramiento de límites entre lo uno y lo otro.

En el capítulo titulado «Nemesia Pimienta», hallamos dos comentarios metaliterarios: el primero se refiere a Villaverde, el segundo a Arenas y en ningún momento se avisa el pasaje de uno a otro. Veamos la referencia a Villaverde: «Era pues incierto que ella, Nemesia Pimienta, fuera una mujer hermosa, como el mismísimo autor de la novela se empecinaba en destacar —quizás por piedad o por convenciones de la narración» (p. 42). Dado que en la novela de Arenas se enfatiza la fealdad de Nemesia, y dada la aclaración de «convenciones de la narración» (nadie menos convencional que Arenas para narrar), podemos intuir que aquí «el mismísimo autor» es Villaverde. Más adelante, leemos otra alusión al autor, una queja de un personaje:

Y en cuanto a su discurso (su queja) de un momento a otro tendría que ponerle fin, pues ni al autor de la novela en la cual era ella una insignificante pieza le interesaba su tragedia.

Más bien Nemesia le era indiferente y (como el resto) más bien la utilizaba. Ni siquiera un amor como el suyo, tan vasto y desesperado como su propia vida, ocupaba un lugar, aunque fuese pequeño en la pretenciosa serie de capítulos titulados precisamente *Del Amor* que el susodicho escritor había redactado. Y a pesar de ello, su amor, protestaba Nemesia, era mucho más grande que el de todos los demás personajes reunidos. ¡Muchísimo más!... Pero ya ella veía cómo el desalmado autor de la obra se le acercaba amenazante (Arenas, 1987, p. 45).

Si bien está claro que «el autor de la novela» es ahora Arenas (no podría ser de otra forma pues se mencionan los capítulos titulados «Del amor»), el pasaje de uno a otro no se ha pautado textualmente: ambos son «el autor». Pero es sólo uno de ellos, ironizando su poder como controlador de la narración (siguiendo la estrategia del discurso indirecto libre), quien corta abruptamente el fluir de la conciencia de Nemesia:

No, no podía ni siquiera agregar una palabra más; a nadie le podía seguir contando su tragedia, su amor, su desamor. No sería ni siquiera un grito al final de un capítulo. Nada. De un momento a otro le taparía la boca y los demás ni cuenta se darían de que ella había sido vilmente amordazada, liquidada. Y toda su pasión, todo su furor, toda su ternura habrían quedado en... (Arenas, 1987, p. 45).

Si Arenas se autorepresenta ficcionalmente como quien amordaza a Nemesia, la figura de Villaverde aparece ridiculizada por los personajes pero valorada —o respetable— en sus actos políticos tan disidentes como los de Arenas. Así, al tono burlón pirandelliano se le superpone la empatía ideológica y el respeto del

escritor paródico hacia su precursor. Ante el pedido de doña Rosa hacia Cándido de ver al autor de *Cecilia Valdés* («O me traes a ese Villa Verde para que me aclare este asunto o pido mañana mismo el divorcio...»), p. 103), leemos:

—¡Dios mío! ¡Dios mío! —clamaba alzando los brazos don Cándido—, ¿cómo voy a poder traer aquí a ese Cirilo Villaverde para que aclare ese malentendido (o esa mala redacción), si el muy degenerado se escapó de la cárcel donde cumplía una sentencia por delincuente y sedicioso y huyó al Norte, donde vive tramando quién sabe qué barbaridad para acabar con nosotros (Arenas, 1987, p. 103).

Con la excusa de la visita de los personajes al autor, se cuenta que Villaverde escapó de incógnito y «tiene una escuela allá en el monte, donde enseña a leer a los hijos de los guajiros y hasta a los negros cimarrones» (p. 104). Más adelante, matizando con humor la admiración hacia Villaverde, Arenas aclara el por qué del proyecto alfabetizador:

Habiendo publicado su novela *Cecilia Valdés* en Nueva York y teniendo también varios libros publicados en Cuba, supo por su inquieta esposa que ni siquiera un ejemplar de los mismos se había vendido a lo largo de más de cuarenta años. Nadie en la isla —fue su consuelo— sabía leer (Arenas, 1987, p. 105).

Este proyecto alfabetizador (Villaverde da clases a los jóvenes del monte a cambio de animales o comida) es una oportunidad para dar su opinión sobre la obra de Villaverde:

Numerosos eran los muchachos que llegaban (verdad que obligados a cogotazos por sus padres) hasta aquel remoto bohío. Pero realmente ninguno de aquellos jóvenes entre los cuales había hasta un indio (raza ya extinguida en Cuba) querían alfabetizarse. Ellos sabían que el propósito del maestro era que leyesen su obra y ante tal calamidad preferían seguir siendo unos iletrados (Arenas, 1987, p. 105).

«Cirilo Villaverde», obviamente ausente en *Cecilia Valdés*, funciona como instancia de reflexión metaliteraria que le permite al narrador entablar un juego pirandelliano con los personajes, dar información sobre Villaverde e ironizar en torno a *Cecilia Valdés*.

### **DESENLACES DISPARATADOS: NO TODO LO QUE FLUYE ES CONCIENCIA**

Como dijimos, junto con la focalización interna de los personajes y los comentarios metaliterarios, otra estrategia de reescritura paródica de Arenas es la incorporación de desenlaces disparatados, que generalmente están relacionados con lo sexual o escatológico y conllevan una crítica a los esclavistas blancos. Todas estas modificaciones enfatizan aspectos negativos de cada personaje que ya estaban insinuados en el texto de Villaverde. Si al leer *Cecilia Valdés*, sabemos

por ciertos comentarios del narrador que, por ejemplo, doña Rosa tiene una obsesión casi de amante para con su hijo Leonardo, que Isabel Ilincheta tiene un sentido práctico y una ambición por el dinero que la hacen una excelente administradora de la finca «El lucero», que las hijas legítimas de los Gamboa se sienten atraídas por los militares y que Cecilia Valdés sufre, como casi todos los negros en la novela, una fuerte autodiscriminación, estos rasgos se exagerarán en *La loma del ángel*. Arenas dará a ciertos episodios originalmente realistas una resolución fantástica, cierres desopilantes e imposibles, en donde lo insinuado por el narrador decimonónico estallará ahora en hipérbolos.

Veamos el primero de los episodios con desenlace modificado: enterada doña Rosa de la infidelidad de su marido con Rosario Alarcón, obliga a su esclavo Dionisio a que la posea y la embarace de un negro, para así vengarse de su esposo. Burlándose del autoritarismo de los criollos blancos, y con el humor de la sexualidad irreverente tan frecuente en su literatura, Arenas narra la escena del apareamiento forzado así:

—Espero —dijo luego de haber terminado su minucioso reconocimiento— que no tenga usted alguna de esas enfermedades contagiosas de los negros del barracón.

—Ná he tenido ni tengo, señora, a no ser unas viruelas negras que se me reventaron cuando me sacaron de la Gran Guinea.

—Bien, entonces escuche lo que debe usted hacer: Ahora mismo me va usted a poseer y me va a dejar preñada de un negro. ¡De un negro, oyó! o de lo contrario lo mando para las pailas del ingenio donde se convertirá en azúcar parda.

—¡Por el amor de Dios mi ama!

—¡No abra más la boca y al grano! —ordenó enfurecida doña Rosa, quitándose la enorme bata de casa y quedando completamente desnuda frente al temeroso esclavo (Arenas, 1987, p. 22).

Nueve meses más tarde doña Rosa da a luz y entrega en adopción a «un hermoso mulato que el mismísimo obispo bautizó con el nombre de José Dolores» (p. 28). Así, en la ficción de Arenas el eterno enamorado de Cecilia Valdés y futuro asesino de Leonardo Gamboa es hijo ilegítimo de doña Rosa con su esclavo Dionisio. Esto también resignifica la escena del duelo que, luego del baile, tendrá lugar entre Dionisio y José Pimienta pues, según este nuevo esquema genealógico, los que se enfrentan ahora son, sin saberlo, padre e hijo.

El tema del interés sexual de las mujeres blancas hacia los negros se repite, ahora con un tinte menos pragmático por parte de las criollas, en una escena que rescibe la pelea entre los caleseros, ya presente en Villaverde en el capítulo



1 de la segunda parte. Narra el texto de 1882 «una de esas frecuentes colisiones entre un quitrín ocupado por tres señoritas, que bajaba, y un carretón cargado con dos cajas de azúcar, que subía» (Villaverde, 1882, p. 199). A raíz de este choque, en una y otra novela los caleseros de sendos carruajes, ambos negros, se trenzan en lucha. Ante esta escena de violencia, que el texto de Villaverde explica como sintomática de la esclavitud<sup>8</sup>, se nos dice de las criollas: «En vano las señoritas del quitrín, muy sobresaltadas, pusieron el grito en el cielo, y la mayor de ellas amenazó repetidas veces al calesero con un fuerte castigo si no desistía de la riña y atendía a los inquietos caballos» (p. 200). Arenas, tomando casi textualmente algunos pasajes, escribe:

En vano fueron los gritos de las señoritas y la orden de partir de los señores. Los negros caleseros terminaron bajándose de sus respectivos caballos y trincándose en una batalla mortal, pues ambos sacaron largas navajas que guardaban en el pecho (Arenas, 1987, p. 61).

En ambas novelas se sucede una breve descripción de cómo la multitud se agolpa y mira con júbilo la pelea entre los negros. Sin embargo en la novela de 1987 se produce un cambio brusco: entran en escena el mulato Polanco y el negro Tondá, que reproduciendo casi especularmente la escena anterior, «reñían a patadas» (Arenas, 1987, p. 62). Ante esta pelea sustitutiva de la anterior, las criollas que presencian la escena reaccionan, como en Villaverde, pero no ya con horror y amenazas de futuros castigos sino con gusto casi *voyeur*:

Ya fuera por seguir las peripecias de la pelea acuática, o para mirar los atléticos cuerpos desnudos, el caso es que las cuatro señoritas se bajaron de su calesa —cosa verdaderamente insólita para aquella época— y reclinándose peligrosamente a la barandilla del pasadizo observaron con detenimiento (Arenas, 1987, p. 62).

El paseo por el Prado también es de un disparate creciente. Las batallas continúan, aunque la siguiente tiene lugar entre dos mujeres. Si en el texto de Villaverde se narra el robo de una peineta a Cecilia Valdés, en el de Arenas se incorpora el personaje de la condesa de Merlín como la portadora de la peineta robada y se hace entrar en escena a la negra Dolores Santa Cruz, «quien desde hacía años, luego de haberse arruinado, deambulaba enloquecida por toda la ciudad» (p. 66). Se cuenta que Dolores, ladrona del preciado objeto, luego

<sup>8</sup> Lemos en la novela, como explicación de la motivación de la violencia de los caleseros: «No era que se conocían, estaban reñidos o tenían anteriores agravios que vengar; sino que siendo los dos esclavos, oprimidos y maltratados siempre por sus amos, sin tiempo ni medio de satisfacer sus pasiones, se odiaban de muerte por instinto y meramente desfogaban la ira de que estaban poseídos en la primera ocasión que se les presentaba» (p. 200).

de tironear de la cabeza de la condesa, «pudo finalmente tomar la prenda, llevándose consigo la hermosísima cabellera aristocrática, y quedando María de las Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlín, tal como era: absolutamente calva» (p. 66). A raíz del robo, la condesa persigue a la negra, primero por tierra y luego por mar, y dicha persecución concluye hiperbólicamente:

Por un momento la Condesa se detuvo sobre la muralla, viendo el cuerpo de la negra aparecer y desaparecer entre el oleaje. ¿Sería capaz de lanzarse al mar en persecución de la ladrona? La empresa era realmente descabellada. Pero ¿acaso no era también descabellada la Condesa? Así, sin medir el riesgo y sin desprenderse de ninguno de sus atuendos, la noble dama lanzóse también a la bahía (Arenas, 1987, p. 67).

Si bien fantástica, la escena no debe carecer de verosimilitud: esto es lo que parece expresar el texto ante el ahínco del narrador por otorgarle racionalidad a lo absurdo. Tras las explicaciones de la propulsión que adquirió la condesa, se nos narra cómo fue posible que entrara en el océano:

Ya sea por el efecto de la caída desde aquella altura o por el viento bastante fuerte del atardecer tropical o por ambos efectos combinados, el caso fue que las inmensas faldas de la dama al caer al agua se inflaron como un enorme globo, otro tanto sucedió con su blusa de mangas acampanadas y con las colosales alas del sombrero que se había vuelto a colocar. Así, en pocos segundos, la regia señora adquirió la configuración y eficacia de un enorme y poderoso velero que impulsado por el viento abandonaba ya la bahía y atravesaba el Golfo de México internándose, a vela tensa, en el océano Atlántico (Arenas, 1987, p. 67).

Así es cómo la condesa de Merlín retorna por accidente a su patria natal, desde donde jura: «Nunca más [...] volveré a la Isla de Cuba» (p. 68). Pero esta descripción casi de dibujo animado, satírica e hiperbólica, no es el desenlace más desfachatado de los que agrega Arenas a su pretexto. El más inesperado es la reescritura de la boda entre Isabel y Leonardo. Siguiendo el esquema de 1882 (ante la inminencia de la boda, Cecilia recurre a Dolores Pimienta para que evite el casamiento y el mulato asesina a Leonardo), y textualmente muy cerca de la prosa de Villaverde, Arenas nos sorprende una vez más:

En un segundo, Isabel que era la única persona que había presenciado el asesinato, comprendió que de no realizarse la boda, la fortuna de la casa Gamboa no pasaría a sus manos. Por lo que, mientras sonreía radiante a todo el público allí conglomerado, introdujo el enorme ramo de azahares en la herida del novio evitando así el inminente derramamiento de sangre, y con su otro potente brazo velado por el traje de ceremonia arrastró a Leonardo hasta el altar donde el cura veía con desconcierto cómo el joven empalidecía por momentos. Rápidamente contestó la novia las preguntas del religioso, engolando la voz cuando respondía por Leonardo. Rápida y hábilmente hizo ella misma el intercambio de sortijas

matrimoniales, y, siempre sonriendo, mientras sujetaba al esposo moribundo, besó sus mejillas (Arenas, 1987, p. 132).

Agonizante y penetrado con el ramo de azahares para prolongar su vida unos instantes más, según dicta la conveniencia de Isabel, Leonardo es víctima de un coito por encargo que evoca tal vez aquel al que fue sometido Dionisio al principio de la novela:

Pero astuta como pocas, comprendió entonces que de no tener un hijo con aquel hombre que agonizaba los abogados de Don Cándido, «esas alimañas ilustradas y siniestras» (se dijo) la desheredarían. Así, ante el asombro de curas, monjas, monaguillos y de toda la distinguida concurrencia, Isabel Ilincheta, en pleno altar, se hizo poseer por el joven que expiraba aprovechando (ella lo sabía) ese espasmo final que es característico de todo moribundo (Arenas, 1987, p. 132).

Como hemos planteado, la tergiversación de ciertos episodios realistas de *Cecilia Valdés* a través de la incorporación de desenlaces fantásticos es una estrategia frecuente en *La loma del ángel*, quizás la principal arma paródica. En la mayoría de los casos, estos nuevos desenlaces narran reacciones extremas y descontroladas de mujeres cegadas por el deseo sexual, por el deseo de venganza, o por ambos. Pero no todos los desenlaces fantásticos funcionan bajo esta matriz. Hay otros que sólo cobran un tinte caricaturesco y enfático de la defectuosidad. Es el caso de la reescritura de la visita de Cándido Gamboa al capitán general, o el caso de la máquina de vapor del ingenio La Tinaja, o la nueva versión de la cena pascual en casa de los Gamboa, o bien en baile en la sociedad filarmónica. Estos episodios, escenas todas con un alto nivel de «sociabilidad», en el sentido de que son o bien reuniones familiares y sociales o bien anécdotas institucionales, no involucran ya el deseo desenfrenado de alguna mujer en rol protagónico de perseguidora o acosadora pero sí suponen, como los anteriores desenlaces, la exacerbación de los defectos propuestos por Villaverde, el engrosamiento de lo antes insinuado, la hiperbolización hasta el absurdo, lo fantástico y lo alegórico de eventos ya cargados de contenido político en 1882.

## CONCLUSIONES

Por cierta petulancia de portar una verdad, por su pretensión —ficcional— de condensar una esencia nacional, por arrogarse el poder de inculcar en los lectores un paquete de prescripciones sociales (o, por qué no, por todo esto a la vez), las obras fundacionales canónicas han sido y son blancos privilegiados de parodia. Así como Arenas ha reescrito *Cecilia Valdés*, de manera análoga el

escritor colombiano R. H. Moreno Durán ha parodiado *María* de Jorge Isaacs, Martín Kohan ha reescrito *Juvenilia* de Miguel Cané, Boris Salazar reformuló *La vorágine* de José Eustasio Rivera, María Rosa Lojo hizo lo suyo con la obra de Lucio Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles*, por dar sólo algunos ejemplos. El canon ha sido y es repensado, parodiado y cuestionado constantemente. Ahora bien, ¿son agrupables estas reescrituras? ¿Qué tienen en común estas reformulaciones al canon? Algo es seguro: en todas ellas pueden rastrearse dos elementos recurrentes: cierta fascinación u homenaje hacia el texto o el autor parodiado, y la huella de una hermenéusis, una interpretación del texto canónico en desmedro de otras (y generalmente en contra de la lectura museificadora —moralizante, autoritaria, rígida— de la obra parodiada). En estos dos elementos en tensión, en la ambivalencia que supone la coexistencia de fascinación y crítica, homenaje y burla, reside en gran parte la riqueza de la parodia, además de su sofisticación formal y temática. En virtud de esta hermenéusis —no podría haber parodia sin gesto crítico hacia su hipotexto— se hace evidente la importancia del autor paródico en su función de lector. Y, en tanto lector, el autor paródico entabla con su lector una especial y única complicidad.

¿Qué gesto hermenéutico ejerce *La loma del ángel* sobre su precursora? ¿Qué lectura de *Cecilia Valdés* rescata y exagera Arenas y cuál desecha? Las muchas interpretaciones que se han hecho de la novela de Villaverde permiten trazar una suerte de micro-historia de la crítica literaria o al menos una línea evolutiva en la forma de leer: el modo en que la leen sus autores paródicos, asimismo, da cuenta de la recepción de esta novela a fines del siglo xx. En sintonía con la crítica literaria, los autores paródicos agregan, por supuesto, la cuota de creación artística que también está presente —quizás más que la hebra hermenéutica— en toda parodia. Así, Arenas lee la novela de Villaverde como «suma de irreverencias», como la traición a un contrato social de por sí injusto, como el testimonio literario del racismo y del fracaso de los esclavistas blancos de La Habana ante el proyecto nacional, cimentado sobre abyecciones y perversiones. La principal de estas abyecciones: la esclavitud. Así leída, la novela de Villaverde plantea cuestiones que, según Arenas, persisten irresueltas en el contexto de producción de 1980. Exiliado en Estados Unidos, como su predecesor, Arenas parece decirnos con su parodia: Cuba no sólo no ha modificado en nada de la sociedad atroz que se denuncia en 1882 sino que sigue siendo incapaz de retener a sus intelectuales. Con muchas similitudes de ideología y de vida personal, Arenas reescribe *Cecilia Valdés* cambiando el estilo literario (del realismo naturalista de Villaverde al absurdismo

disparatado y fantástico). Agrega una dimensión íntima a través de la herramienta del discurso indirecto libre, dando así espesor a la subjetividad de cada personaje, incluye reflexiones metaliterarias, comentarios expresos al intertexto, referencias satíricas al autor y al género parodiado, resuelve episodios del texto clásico de manera disparatada. Pero, a pesar de los muchos cambios y reformulaciones, sostiene la denuncia social de su precursor: Cuba debe ser salvada, y para ser salvada debe ser narrada. Operación literaria de traición y homenaje, operación cultural de filiación y apropiación, operación política de oposición y resistencia: en esta encrucijada hemos leído *La loma del ángel*, en clave paródica y hermenéutica hacia su precursora, la clásica y vigente *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, epítome, autor y obra, de lo que se ha cristalizado como «cubanidad».

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Amell, D. (2000). Las dos caras de *Cecilia Valdés*: entre el romanticismo y el nacionalismo cubano. *Hispania* 83. 1, 1-10.
- Arenas, R. (1987). *La loma del ángel*. Miami: Universal.
- Civantos, C. (2005). Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en *Cecilia Valdés*. *Revista Iberoamericana* 71. 211, 505-519.
- Ette, O. (1986). *Cecilia Valdés* y *Lucía Jeréz*: transformaciones del espacio literario en dos novelas cubanas del siglo XIX. En D. Balderston (Ed.). *The Historical Novel in Latin America: Symposium* (pp. 85-96). Gaithersburg: Hispamérica.
- Ette, O. (1994). «Traición, naturalmente»: espacio literario, poetología implícita en *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas. En R. Sánchez (Ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia* (pp. 87-107). Miami: Universal.
- Fivel-Démoret, S. R. (1989). The Production and Consumption of Propaganda Literature: The Cuban Anti-Slavery Novel. *Bulletin of Hispanic Studies* 66. 1, 1-12.
- García Sánchez, F. B. (1993). El dionisismo paródico-grotesco de *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17. 2, 271-279.
- Gelpí, J. G. (1991). El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17. 34, 47-61.
- Gil, C. A. (1996). Antiesclavismo e independentismo en *Cecilia Valdés*. *Siglo Diecinueve* 2, 101-116.
- González, F. (1998). De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata

- en la cultura cubana: Cecilia Valdés y María Antonia. *Revista Iberoamericana* 64. 184-85, 543-557.
- Lamore, J. (1987). La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo diecinueve. *La Torre: Revista De La Universidad De Puerto Rico*, 1.2, 297-338.
- Leante, C. (1975). *Cecilia Valdés*, espejo de la esclavitud. *Casa de las Américas* 15. 89, 19-27.
- López Cruz, H. (1999). *Cecilia Valdés*: La mulatería como símbolo de identidad nacional en la sociedad colonial cubana. *Hispanófila* 125, 51-61.
- Macchi, F. (2003). Yo soy *Cecilia Valdés*: de Operetas y mitos nacionales. *Hecho teatral* 3, 75-87.
- Manzari, H. J. (2006). A Postmodern «Play» on a Nineteenth-Century Cuban Classic: Reinaldo Arenas's *La loma del ángel*. *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 3. 2, 45-58.
- Monteleone, K. (2004). El incesto y el mestizaje en *Cecilia Valdés*. *Revista Iberoamericana* 70. 206, 87-101.
- Mullen, E. J. (1989). La reescritura en la novelística contemporánea. *Mundi: Filosofía/ Crítica/ Literatura*, 3. 6, 70-80.
- Nun-Halloran, V. (2001). Parody, Intertextuality and Literary History in Reinaldo 'Arenas' *La loma del ángel*. *Atenea* 21, 1-2, 77-90.
- Olivares, J. (1994). Otra vez *Cecilia Valdés*: Arenas con(tra) Villaverde. *Hispanic Review* 62. 2, 169-184.
- Ramos, J. (1993). Cuerpo, lengua, subjetividad. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 19. 38, 225-237.
- Rivas, M. (1990). *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. España: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.
- Romeu, R. (1993). *La Loma del ángel*: reescritura de *Cecilia Valdés* a ciento cincuenta años de distancia. *Literatura como intertextualidad: IX Simposio internacional de literatura* (pp. 420-433). Juana Alcira Arancibia (Eds. e Introd.). Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Rosell, S. (1991). *Cecilia Valdés* de Villaverde a Arenas: la (re)creación del mito de la mulata. *Afro-Hispanic Review* 18. 2, 15-21.
- Rousseau, J. J. (1973). *Emilio o de la Educación*. Traducido por Antonio G. Valiente. Barcelona: Fontana.
- Sánchez, J. C. (1971). La sociedad cubana del siglo XIX a través de *Cecilia Valdés*. *Cuadernos Americanos* 30. 175, 123-34.
- Schulman, I. (1987). Sociedad colonial, sociedad esclavista: La Habana de *Cecilia*

- 
- Valdés. *La Chispa* 1, 281-289.
- Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Sommer, D. (1986). Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death. En D. Balderston (Ed.) *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica.
- Villaverde, C. (1964). *Cecilia Valdés o La loma del ángel. Novela de costumbres cubanas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- William, L. (1981). La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura. *Cuadernos Americanos* 40. 236, 103-116.
- William, L. (1988). *Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela antiesclavista*. *Cuadernos hispanoamericanos* 451-2, 187-193.
- William, L. (1990). Present and Future Antislavery Narratives: Reinaldo Arenas's Graveyard of the Angels. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press.